

Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5 (2016), 257-267

ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico)

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269171>

Cuerpos dañados, enfermos, rebeldes. Artistas latinoamericanas

Damaged bodies, sick, rebels.
Latin American women artists

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO*

Resumen: El cuerpo como territorio real y simbólico. En las últimas décadas, filosofía y teoría han debatido sobre este espacio, cruzado por muy diversas variables, desvelando las formas en que los discursos de la cultura han intervenido sobre el mismo. El arte se ha sumado a estas preocupaciones. Me acerco aquí a algunos proyectos de artistas latinoamericanas que reflexionan sobre temas como la identidad, la violencia, la enfermedad, todos de enorme alcance para la vida de los sujetos. Se trata de propuestas críticas, desobedientes, que buscan exponer para erradicar, revelar para significar de otro modo.

Palabras clave: cuerpo, identidad, violencia, enfermedad, artistas latinoamericanas.

Abstract: The body as real and symbolic territory. In recent decades, philosophy and theory focused on this space crossed by many different variables revealing the ways in which discourses of culture have stepped on it. Art has added to these concerns. I come here some projects of Latin American women artists who reflect on issues such as identity, violence, disease, all huge importance for the life of the subjects. These are critical proposals and disobedient, through which their authors seek to expose to eradicate, to reveal to mean otherwise.

Keywords: body, identity, violence, disease, Latin American women artists.

1. Abriendo caminos: la obra de una pionera

Señala Ana Tiscornia (2005) que en Latinoamérica, antes de los años ochenta del siglo veinte, fueron escasas las artistas preocupadas por la violencia contra las mujeres y por la identidad de género. Sin duda alguna, la más sobresaliente sería la cubana Ana Mendieta (1948-1985), que desarrolla sus primeros trabajos performativos a comienzos de los años

Fecha de recepción: 09/06/2016. Fecha de aceptación: 27/07/2016.

* Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Vigo, mbusto@uvigo.es. Líneas de investigación fundamentales: representaciones del cuerpo, la sexualidad y la violencia contra las mujeres en discursos literarios y artísticos hispánicos. Entre sus últimas publicaciones: "Haciendo cosas con el lenguaje. La escritora en su taller", en Beatriz Suárez Briones (ed.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Barcelona, Icaria, 2013, pp. 117-147; y "Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas", *Sociocriticism*, XVIII/1-2 (2013), pp. 199-231.

setenta en Estados Unidos, donde residía desde su infancia¹. Mendieta, como también lo había hecho Frida Kahlo, toma el cuerpo como lugar de la vida, pero también del dolor y de la tragedia y como cruce de las normas e imposiciones de la cultura, gravitando, en su caso concreto, casi permanentemente la violencia y la identidad sobre cualquier otro motivo. Si nos referimos a las identidades de género, en 1972 ejecuta su acción “Trasplante de pelo facial” (*Facial Hair Trasplant*), en la que adhiere una barba a su rostro, jugando con la ambigüedad y evocando también la figura de la mujer barbuda, es decir, disolviendo una determinada manera de entender la identidad a partir de rasgos anatómicos o de datos biológicos. Del mismo año son “Muerte de un pollo” (*Death of a Chicken*) y “Plumas sobre una mujer” (*Feathers on a Woman*), en las que continúa su trabajo con el cuerpo como soporte. En la primera, de sentido ritual evidente, la artista, desnuda, sacrifica un pollo blanco². En la segunda, cubre con plumas el cuerpo de una mujer dejando al descubierto sus manos, sus pies y su pubis. Para Donald Kuspit, que atiende únicamente a las manos y los pies expuestos, la transformación llevada a cabo sobre el sujeto indica que la mujer “ha perdido su humanidad y su identidad” (1996, 35); sin embargo, que el pubis se deje también al descubierto, no sólo por su posición central en el cuerpo y por resaltar contra el blanco de las plumas sino por ser mostrado conscientemente en diversas posturas, exige una reflexión más detenida, además de enfrentarnos a algunas preguntas, que formulo aunque no sea éste el lugar para responderlas: ¿por qué no se cubre precisamente esa parte del cuerpo?, ¿qué matices se añaden a la acción si valoramos esa marca que, es evidente, se relaciona con su título?

Por otro lado, si nos referimos a la violencia contra las mujeres, hay que mencionar “Autorretrato con sangre”, también de 1972, y dos de las acciones más conocidas de Mendieta: “Atada” (*Tied-Up*) y “Escena de violación” (*Rape Scene*), ambas de 1973³. En el “Autorretrato”, el rostro de la artista aparece lleno de sangre, simbolizando el maltrato. En “Atada”, su cuerpo atado y tirado sobre el suelo visibiliza la violencia sexual, que es igualmente el eje de “Escena de violación”, performance que Mendieta realizó como respuesta a la violación y asesinato de Sara Ann Otten, una estudiante de la Universidad de Iowa. La artista reconstruyó en su casa la escena de la violación, a la que asistieron sus amistades, previamente invitadas. Actuando como público, se convierten, en opinión de María Luisa Portuondo (2009), en una suerte de voyeurs de una escena abyecta, ade-

1 Como es sabido, Ana Mendieta fue desarraigada de su espacio familiar y emocional en Cuba y enviada siendo una niña a Estados Unidos (dos elementos a tener en cuenta: mujer e hispana en un país donde serlo no era/no es fácil). Su formación artística en la Universidad de Iowa será el punto de partida de sus intervenciones, en las que expresión artística y reflexión se superpondrán permanentemente. Mendieta sale de Cuba en la llamada Operación Peter Pan, orquestada por la iglesia católica (tras la llegada al poder de Fidel Castro) para sacar a niñas y niños de Cuba y salvarlos del comunismo.

2 Comenta Donald Kuspit: “El pollo blanco se mancha con su propia sangre roja. Se transforma en la sábana blanca expuesta para demostrar a la comunidad curiosa que la novia era, sin duda, virgen –tan ‘limpia’ como la sábana– en el momento de su matrimonio. La comunidad tiene un legítimo interés en la virginidad y en el matrimonio. Ambos deben ser asegurados: la virginidad sólo puede sacrificarse al matrimonio, que es en sí mismo un sacrificio a la comunidad y a la especie, una necesidad y un ritual a la vez biológicos y sociológicos” (1996, 35).

3 En *Ana Mendieta*, catálogo de la exposición que el Centro Galego de Arte contemporáneo dedicó a la artista entre julio y octubre de 1996 (coordinado por Gloria Moure), pueden consultarse tanto imágenes de varias de sus obras como una serie de ensayos sobre sus diferentes preocupaciones y propuestas creativas.

más de que, por la disposición de la escena, la artista las sitúa y “nos sitúa espacialmente en el lugar del victimario ofreciendo la carne de la víctima como un trozo de animal”.⁴

Referente ineludible de algunas cuestiones que abordaré en esta exposición, la obra de Mendieta se incardina siempre a una reflexión crítica y comprometida, incluso en aquellos proyectos que pudieran parecer más alejados de este compromiso, como es el conjunto de su serie *Siluetas*. Tal como comenta Vanesa Oniboni, se trata de “imágenes que cuentan las historias de los que no tiene voz (las minorías, las víctimas, los marginados) y que demuestran el trabajo comprometido de una artista que concebía el arte como obligación social” (Oniboni, 2012).

2. Exponer la violencia

Cómo representar la violencia, y cómo representarla para que esa representación no se convierta en sí misma en un ejercicio de violencia, con qué límites y a través de qué lenguaje, quién representa a quién en esa representación, con qué fines y atendiendo a qué valores. Son preguntas obligadas tanto para quien desarrolla la obra artística como para quien la analiza.

En *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Ileana Diéguez reflexiona sobre los conceptos de presencia, representación y representatividad, fundamentalmente en lo que atañe al dolor y a la memoria, pero también a la violencia. Se pregunta, entre otras cosas, cómo representar artísticamente el dolor, si puede el arte cumplir algún tipo de función luctuosa o en qué medida le corresponde dar cuenta de la violencia y del horror. Su conclusión es categórica: que importa, y mucho, esa representación, que es necesario mostrar la barbarie, objetivo que se convierte en parte esencial de la responsabilidad del/a artista.⁵ A esa responsabilidad responden los proyectos de las tres artistas a las que me referiré a continuación: Regina José Galindo (Guatemala, 1974), Libia Posada (Colombia, 1965) y Beth Moysés (Brasil, 1960).

El cuerpo, bien el cuerpo propio (en sus performances) o bien un cuerpo construido a través de la palabra (en sus poemas), resulta para Regina José Galindo el espacio de intervención prioritario, desde el cual y con el cual surge el discurso, el concepto. Con su cuerpo expuesto y sometido a situaciones de extrema dureza, cartografía una cultura donde la violencia contra las mujeres y en general cualquier clase de violencia parece permear todos los ámbitos; un cuerpo por sí mismo cargado de significados (cuerpo de mujer, al que la cultura ha hecho portador de la identidad y de la abyección, y además de mujer no blanca) y sobre el que se ejecutan actos de control, reducción y agresión en una apuesta de revelación y de auto-revelación conducentes a desestabilizar la realidad.

Aunque Galindo distingue perfectamente entre arte y activismo y no cree en el poder transformador del primero, no duda, sin embargo, de la posibilidad de cuestionar y de incitar a la reflexión, como tampoco duda de los efectos, turbadores o polémicos, derivados

4 La reflexión de Portuondo sobre esa acción de Mendieta (“*Rape Scene*: la detención del instante”) fue publicada en *Escaner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 31/07/2009. Véase también María del Mar López Cabrales (2006).

5 El trabajo de Ileana Diéguez tiene como horizonte a los desaparecidos y los desplazados, de ahí que sus preguntas resulten absolutamente relevantes. Véase también Diéguez, 2008.

de sus acciones.⁶ La mayor parte de ellas tiene una relación directa con acontecimientos políticos y con procesos reales o simbólicos inscritos en los cuerpos tanto individuales como sociales, constituyendo una interpretación (en tanto que actuación y en tanto que indagación) de formas de acción y de contestación personal o colectiva: opresión, regulación, desposeimiento, inercia, dolor, sometimiento, olvido, voluntad de no querer saber. De ahí proviene la radicalidad de las intervenciones sobre el cuerpo propio, pero también la radicalidad de las respuestas frente a la acción artística. Como lo formula Rosina Cazali,

en su forma de expresarse no existe la distancia que pudiéramos tener con una fotografía, una pintura o la ficción más terrible [...] No existe esa distancia para anestesiarnos o sustraernos de la tragedia cotidiana en este país. [...] Nos incluye. Su cuerpo es políticamente incorrecto para calar más hondo y eso nos perturba y nos coloca contra la pared. (Cazali, s/f)

Es una de las características de la performance: su proximidad, su irrupción en el espacio público casi por asalto, lo que no excluye que se trate de acciones muy meditadas previamente por su intérprete⁷. Y esa toma por asalto en actos de tal compromiso nos perturba en ocasiones hasta el punto de rechazarlos, de querer mirar hacia otro lado, algo que se contradice, paradójicamente, con la (tal vez aparente) naturalidad con que convivimos diariamente con la violencia y la arbitrariedad, directa o mediada.

Señaladamente, Regina José Galindo habla y crea desde su posición política de mujer, atravesada ineludiblemente por otras variables.⁸ Además, su compromiso contra la violencia singulariza también la marca de género, pues, aunque se trata de asesinatos que se inscriben dentro del contexto general de violencia de su país, como ella misma declara,⁹ en la violencia ejercida sobre las mujeres siempre hay algo más. Por una parte, y en sus palabras: “Durante el conflicto armado, el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida”. Por otra parte: “Generalmente los cuerpos de los hombres aparecen degollados, con un tiro de gracia, apuñalados, asfixiados, pero el de las mujeres presenta evidencias de haber sido violadas y torturadas, previamente a ser asesinadas” (Neira, 2008).

Primero en su escritura y más tarde en su ya extensa producción como performer, nunca ha abandonado esta confrontación con la violencia contra las mujeres. *El dolor de un*

6 En una entrevista hecha en el año 2008 comenta: “La realidad es tan difícil, que uno crea una costra alrededor para evitarla [...] Si en Guatemala ves un muerto en la calle [...] te haces a un lado, para que nadie te pregunte si viste algo. Pero si ves eso mismo en una performance, quizá te escandalice. Aunque me parece que esto ya no escandaliza a nadie” (Tarifeño, 2008).

7 Por otro lado, se trata de proyectos artísticos efímeros, que finalizan en cuanto finaliza la intervención y se conservan y transmiten a través de documentos fotográficos o de video.

8 “Yo hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina, mujer guatemalteca, claro que me marcó y me hizo lo que soy ahora. Todos somos resultado de nuestra historia y nuestro contexto” (En entrevista a Elizabeth Neira, 2008).

9 A esta violencia generalizada responden acciones como *¿Quién puede olvidar las huellas?* (2003), sobre las víctimas del conflicto armado en Guatemala, o *Tumba* (2009), sobre las personas desaparecidas.

pañuelo (1999), acción de igual título que uno de sus poemas¹⁰, conjuga palabra e imagen: “Amarrada a una cama vertical, se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos en contra de la mujer en Guatemala” (Colectiva Sin Pelos en la lengua (PAI). Plaza G&T. Guatemala. 1999)¹¹. En *279 golpes* (2005), toda la potencia visual de la acción anterior es sustituida por la insistencia aterradora del sonido: el cuerpo ha sido sustraído a la mirada y lo que se escucha son los golpes que ese cuerpo recibe: «Encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera del cubículo».¹²

Del mismo modo, el cuerpo inmovilizado ocupa el centro de *Mientras, ellos siguen libres* (2007): «Con ocho meses de embarazo, permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala». La acción se completa con fragmentos de declaraciones autobiográficas que traducen (de la misma forma que lo hacían las noticias proyectadas o los golpes en los trabajos precedentes) el carácter sistemático de las violaciones, al mismo tiempo que, en correspondencia con el título de la acción, dejan patente la impunidad espantosa de los violadores, civiles o militares (no importa la condición: el cuerpo de las mujeres, ya lo sabemos, es siempre el espacio donde se dirime el poder). Un ejemplo bastará como muestra del horror:

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.

-C 16246. Marzo, 1982.Chinique, Quiché. Guatemala: Memoria del Silencio

Dentro de este imaginario simbólico que hace del cuerpo femenino un espacio execrable, explotable, violable, regulado, reducible a producto de desecho, se inscriben igualmente trabajos como *No perdemos nada con nacer* (2000), *Himenoplastia* (2004) o *Perra* (2005). La virulencia de las situaciones planteadas y ejecutadas en las tres no permite la indiferencia. En la primera, el cuerpo humano (femenino), como un despojo más, metido en una bolsa de plástico transparente, es depositado en el basurero municipal de Guatemala, donde permanece durante horas. En la segunda, la artista se somete a una operación de reconstrucción del himen para poner en evidencia, desde la valoración que la cultura patriarcal hace de la virginidad, el control ejercido sobre la sexualidad y el placer de las mujeres. Finalmente, en *Perra*, Galindo graba con un cuchillo, sobre su pierna, la palabra perra. No parece preciso

10 **EL DOLOR DE UN PAÑUELO.** PIEL MAGULLADA, MIRADA ACUOSA, MAR. / CÍRCULOS AZULES, TORNASOL. LABIO REVENTADO. / LAS BABAS SE CHORREAN, SE MEZCLAN / CON LAS GOTAS DE PLASMA. NINGÚN PAÑUELO LAS LIMPIA (*sic*). Fragmento inicial del poema. Tomado de Myron Alberto Ávila (2004, 289).

11 En la página web de la artista (<http://www.reginajosegalindo.com>) pueden verse imágenes de sus acciones, anotadas, contextualizadas y organizadas por años. De acuerdo con las cifras manejadas por asociaciones de mujeres, entre los años 2002 y 2008 (de este año es la aprobación de la *Ley contra el femicidio y otras formas de violencia contra la mujer*) fueron asesinadas en Guatemala 4.300 mujeres.

12 Como en el caso anterior, las palabras transcritas están tomadas de la página de la artista, de donde proceden también las que describen las obras a las que me referiré a continuación.

ningún comentario sobre los sentidos figurados de esta palabra, pero Galindo añade valor a la propia acción efectuada, la de grabar/herir la piel, simbolizando la «denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja». Inscripciones reales sobre cuerpos reales, como real (aunque simultáneamente lo sea simbólico) es el cuerpo de la intervención artística, una intervención en la que víctima y victimaria coinciden y, al respecto, Galindo es muy clara cuando manifiesta que la diferencia entre realidad y actuación radica en que, en ésta, ella tiene el poder absoluto sobre la planificación y desarrollo de todo el proceso. El dolor y la violencia se encuentran en la realidad, afirma la artista, y es en la realidad donde deberían resultar insoportables.

De nuevo, lo público y lo privado interfieren, no hay fronteras definidas, y lo personal es político, como proclama la máxima feminista. Los límites entre realidad y arte son más nítidos, incluso cuando es el cuerpo propio el que se expone o se somete a intervención: hay una decisión personal en esa ejecución, lo que no implica que se debilite la fuerza de la performance o el alcance de su denuncia. En ese convencimiento se apoyan las creaciones de Regina José Galindo, para quien la apuesta sigue siendo, hoy, el cuestionamiento, llegar más lejos en la mirada sobre la realidad, y esto incluye mirar hacia adentro, hacia nuestra realidad más íntima, más oscura. Lo mismo es válido para su obra poética.¹³ Con palabras suyas, sus acciones serían “pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global”.¹⁴

Todas estas preocupaciones se mantienen en sus últimos trabajos, a los que se incorpora el tema de la memoria y la desaparición, implícitas, por otra parte, en varias de sus creaciones anteriores. Destacaré tres ejemplos al respecto: *Suelo común* (2012), *Piedra* (2013) y *Saqueo* (2014). En *Suelo común*, reflexiona sobre la muerte en situaciones de conflicto armado, con montones de cuerpos abandonados en fosas comunes, sin poder ser enterrados por sus seres queridos; pero a esa reflexión se suma otra sobre la memoria y el olvido, el impuesto y el consciente. En *Piedra*, el cuerpo femenino se presenta en su máxima objetualización: como una piedra, de acuerdo con el título de la performance, sintetizando todo el desprecio, la humillación, la violencia, que sobre el cuerpo de las mujeres ha ejercido la cultura. Finalmente, en *Saqueo*, el título valora el expolio de la conquista española en América y, para evidenciarlo, la artista se somete a una intervención de implante de una muela de oro que posteriormente será extraída.

La violencia constituye igualmente un eje significativo en la producción artística de Libia Posada, médica cirujana en la Universidad de Antioquia. En 2006, llevó a cabo una acción titulada *Evidencia clínica*, que consistía en hacer salir a la calle, para desarrollar sus actividades diarias, a cincuenta mujeres, de edades diversas, con moratones en sus caras y cuerpos. La intención de la artista era conocer la reacción que provocaría esa evidencia del maltrato

13 Me gustaría indicar que, aunque la violencia es una presencia importante en la obra poética de Regina José Galindo, también lo es la reflexión sobre la identidad y la expresión por parte del yo poético femenino de su capacidad de autogestión sobre el placer. Así se muestra en el poema “CON MI MANO ME BASTA” [sic], cuyo tema es la masturbación. Puede leerse en Myron Alberto Ávila (2008, 290).

14 De la entrevista realizada a la artista por Elizabeth Neira (2008). Comenta, además, en otro lugar: “Mi cuerpo no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste” (Olivares, 2011).

en los espacios públicos, y resultó muy expresiva, pues se produjeron tanto manifestaciones de solidaridad como de indiferencia e incluso de justificación del maltratador. Como continuación del proyecto, en 2007 preparó *Evidencia clínica II. Retratos*, una intervención en el Museo Histórico de Antioquia que consistió en instalar, en una sala dedicada a la pintura del siglo XIX, entre pinturas canónicas de retratos de próceres, una serie de fotografías de mujeres maltratadas, con los golpes bien visibles en primer plano (Builes, 2007). Estos golpes no eran reales sino resultado de un minucioso trabajo de retoque fotográfico a través del cual se imitó también al máximo el estilo de las pinturas de la sala, incluidas las particularidades de los marcos de los cuadros y el tipo de ficha técnica que informaba sobre cada uno. En este caso, el objetivo de la artista era doble: por una parte, quería destacar la profusión de retratos femeninos en la historia del arte y en los museos, aunque mayoritariamente firmados por hombres heterosexuales; por otra parte, la intervención se planteaba como “un ejercicio crítico de inversión, al utilizar una herramienta de ocultamiento (el maquillaje) como estrategia de develamiento de situaciones que, ocultas en el ámbito privado, se desconocen como pertenecientes a lo público” (Descripción de la obra en el Encuentro Internacional de Medellín 2007, MED07).¹⁵

Al colocar bien a la vista rostros y situaciones que la cultura desplaza fuera de la escena, la acción ponía de manifiesto las tensiones entre lo social y lo personal y, por otro lado, al inscribirse las fotografías en ese ámbito, el de un museo, destinado al almacenaje y exposición de aquellas obras consideradas dignas de preservarse en el tiempo, se estaba cuestionando un determinado sentido de la belleza y del arte, así como también de los espacios que lo contienen (qué tipo de obras se expone en los museos, de qué autoría, cómo se exponen).

Todos estos sentidos conceden a la intervención de Libia Posada una finalidad que va mucho más allá de la reivindicativa, algo que puede afirmarse de todos sus proyectos, de los que mencionaré algún otro. En *Signos cardinales*, de 2008, reflexiona sobre el tema dolorosamente actual de las personas desplazadas, en este caso relativo a situaciones de migración interna: mujeres desplazadas y desplazándose por las regiones colombianas de Antioquia y Caribe por motivos diversos (económicos, sociales, de persecución, de violencia armada). Posada contactó con algunas de esas mujeres, las escuchó, les habló de su objetivo y dibujó en sus piernas la ruta que cada una había realizado, fotografiándolas a continuación. El resultado es tan elocuente como interesante.¹⁶ Los itinerarios trazados en las piernas de cada una de esas mujeres cartografían una historia personal y emocional vinculada a un territorio (el país, Colombia), de modo que cada cuerpo individual, que ha soportado ese viaje al mismo tiempo de dolor y de fortaleza y que es, a la vez, soporte de una acción artística que se convierte en memoria de ese viaje, aparece inscrito en el espacio más amplio de una historia política sobrecogida de violencia. En conjunto, el proyecto “constituye un ejercicio individual y colectivo de descripción, visualización, ubicación, representación y comprensión de la experiencia de desplazamiento forzado [...] por un grupo representativo de personas, mayoritariamente mujeres” (Posada, 2014).

15 Leído en <http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/libia-posada/> (2007). Imágenes de los dos proyectos pueden verse, además, en Sol Astrid Giraldo (2015).

16 Una descripción del proyecto por la propia autora y algunas imágenes del mismo pueden verse en Posada (2014). Véase también Ramírez Mejía (2013).

En otros trabajos, Posada emplea hilos y gasas de uso quirúrgico para configurar obras donde el cuerpo está ausente pero se lo evoca por medio de los instrumentos que sirven para curarlo. Así confecciona la serie *Neurografías* (2005-2007), cuyo objetivo es dar cuenta de la vulnerabilidad de los cuerpos así como de la violencia a la que están expuestos. A idéntico interés responde *Sala de rehabilitación* (2003) y *Minas antipersonales* (2007), aunque su forma sea muy distinta. La primera es una instalación-acción que reproduce, como indica su título, una sala de rehabilitación de un hospital; muletas, sillas de ruedas, prótesis, mascarillas, convivían en ese espacio en el que, por momentos, un grupo de enfermeras invitaba al público a usar esos objetos con la finalidad de hacerlo participe de aquel contexto que se buscaba hacer comprensible. La segunda consistió en una tirada litográfica de un mapa de Colombia donde aparecían señaladas las poblaciones con mayor concentración de minas antipersonales y que se vendía en los quioscos de revistas del centro de Medellín; una ilustración muy alejada de la de un plano turístico, pero para la que se empleaban procedimientos formales y medios de distribución análogos.

Con la ausencia del cuerpo, rememorado a través de los contextos de la acción artística o de los materiales empleados en la misma, experimenta también la brasileña Beth Moysés en proyectos en los que, una vez más, la visibilización y la reflexión sobre la violencia contra las mujeres ocupa un lugar central. Sus series *Cicatrizadas* (fotografías) y *Objetos* (telas sobre lienzo), de 1995, se conforman a partir de procesos de sustitución y de desplazamiento de significado;¹⁷ como acabo de decir, se elude la presencia del cuerpo y se muestran objetos que lo importan: en *Cicatrizadas*, los conjuntos de rosas colocadas sobre túmulos; en *Objetos*, vestidos de novia tensados sobre lienzos cuyos títulos aluden a sus propietarias: Rosângel, Eugênia, Isabel, Francisca, María. En ambas series, el ejercicio llevado a cabo juega a las correspondencias metafóricas con la realidad: las mujeres han sido sustraídas del lenguaje, de la historia, se han silenciado o eliminado sus aportaciones al pensamiento, al arte, a la política, pero además, en una muerte no simbólica sino real, son eliminadas físicamente, asesinadas. *Cicatrizadas* reflejaría esa desaparición real, simbolizada por las rosas blancas depositadas sobre los túmulos mortuorios; en *Objetos*, de la sustitución del cuerpo por el objeto que lo identifica a través del título de cada pieza surge lo estremecedor, pues esos nombres nos obligan a preguntarnos qué habrá sido de la vida de esas mujeres cuya presencia es patente a través de su ausencia. Así, la ausencia resulta un indicio más aterrador que la propia presencia; las extensiones del cuerpo (aquí las prendas que lo visten) son signos y muestran, a su vez, las extensiones que la cultura ha dispuesto sobre él.

El uso de los vestidos de novia, de mucha querencia para Moysés por todos los sentidos y valores que implican,¹⁸ es permanente en sus obras. Reaparecerá en la instalación *Forro de sueños pálidos* (1996), en la serie fotográfica *Casamiento en Carandirú* (2000) o en las performances *Memoria del afecto* (2000), *Reconstruyendo sueños* (2005) y *Recuerdos velados* (2008). La educación sentimental, las relaciones amorosas, las relaciones familiares aparecen simbolizadas a través de esa prenda que, en la cultura patriarcal, va asociada a un contrato que durante tanto tiempo no ha significado otra cosa que encierro, sumisión y violencia para las mujeres.

17 Pueden verse imágenes de sus proyectos en la página <http://www.bethmoyses.com.br/bethmoyses.htm>

18 Véase al respecto, por ejemplo, Martín Palomo y Muñoz Terrón (especialmente pp. 210-216).

3. El cuerpo transformado

La enfermedad como metáfora. Es habitual evocar el texto de Susan Sontag (*La enfermedad y sus metáforas*, 1978) al hablar de la escritora y fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz (1963-2004). No voy a insistir en ello en esta brevísima anotación sobre su obra que constituirá el cierre de este artículo.

Si hasta 1999, año de su operación de cáncer de mama, la actividad artística de Liffschitz se había centrado en la literatura,¹⁹ a partir de ese momento recurrirá también a la fotografía. En los años 2000 y 2003, publica, respectivamente, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*, un relato visual y escrito de su cuerpo operado/transformado.²⁰ La singularidad de este trabajo reside en el hecho de que el cuerpo propio representa pero además asume sobre sí el carácter de representado, es decir, no se trata de una representación metafórica o de querer hacer visible una enfermedad que no ha sido sufrida en primera persona.²¹ Liffschitz habla de sí misma, de su experiencia de dolor y de transformación, y (auto)expone su cuerpo compartiendo su necesidad de construir una narración que nombre lo innombrable y que lo evidencie, de ahí que el lenguaje fotográfico resulte tan imprescindible como el verbal.

El cuerpo operado no deja de ser un cuerpo, aunque confrontarlo exija una reconstrucción emocional muy fuerte. No olvidemos que la cultura no sólo determina qué rasgos caracterizan la belleza de un cuerpo, tan decisivos que se constituyen en un horizonte de expectativas, sino que convierte en abyecto al cuerpo enfermo, indudablemente rechazado como desnudo artístico. En este sentido, la posición de rebeldía de Liffschitz adquiere valor de “acto político”²² en tanto problematiza y visibiliza los marcos en que puede concebirse el desnudo femenino”, ofreciendo “una relación entre desnudo, discurso, subjetividad y cuerpo que trasciende los límites de lo instituido” (Passerino, 2014). Así de relevante resulta su trabajo. Ese cuerpo sin un pecho, que el imaginario patriarcal leería como un cuerpo incompleto (algo falta y falla), es un cuerpo que se exhibe “desafiante, erotizado y deseante” (Vaggione, 124), tan merecedor de ser exhibido como cualquier otro.

La reflexión que acompaña a las fotografías da cuenta de las circunstancias de su producción. De un lado, está la experiencia de la enfermedad, el impacto inicial, la confrontación con ella, la intervención quirúrgica, los tratamientos; de otro lado, el encuentro con el cuerpo

19 Liffschitz cultivó la poesía (*Venezia*, 1990) y la novela corta (*Elisabetta*, 1995). Más tarde, el mismo año de su muerte, se publicó *Un final feliz*, una narración testimonial sobre su experiencia psicoanalítica.

20 Algunas imágenes aparecen reproducidas en Passerino (2014), artículo al que remito, además, como un análisis relevante de *Efectos colaterales*.

21 Obviamente, no pretendo decir con esto que no existan proyectos muy interesantes en esa línea, sólo que funcionan de otro modo. Valga como ejemplo el trabajo de Alejandra Gutiérrez Moya, con el uso de sostenes como metáfora del cuerpo femenino; o la serie *Herencia* (<http://www.ximendaz.com/#herencia>), de Glorianna Ximendaz, costarricense como la anterior, formada por fotografías de pechos de mujeres que han sufrido una mastectomía (la fotógrafa abrió su proyecto en 2013 con el objetivo de llegar a reunir mil fotos para la serie: <http://www.ximendaz.com/convocatoria-proyecto-cancer-de-mama/>).

22 La propia Liffschitz lo entiende así: “Antes jamás me hubiese desnudado ante una cámara, o sí, pero no para hacerlo público. No hubiese tenido sentido. Ahora, después de la mastectomía, después de saber aquello por lo que muchas mujeres pasaban –con relación a la sexualidad, al erotismo, pero también con relación a su cotidianidad, su imagen, su deseo-, ahora lo tenía. Ahora era un acto político, ahora era necesario” (Tomado de http://www.intramed.net/userfiles/h_p_iii0.pdf, 29/05/2005).

mastectomizado, la necesidad de expresarlo y la conciencia de la escasez de palabras que no sean brutales (mutilación, hueco, tajo) para describirlo. Liffschitz no quiere hablar de mutilación, sino de mutación, o de una mutación que se produce a partir de la mutilación (Rodríguez, 2004-2005), porque ese cuerpo con su faltante (como llama la artista al pecho extirpado) es un cuerpo en transformación, un cuerpo al que escuchar y sentir y con el que relacionarse de modo que no resulte un adversario sino que se convierta en un recurso. Es un cuerpo, por otra parte, que, después de haber sido intervenido, asumido, recontextualizado y reinscrito se hace más evidente, exige ser visto al mismo tiempo que exige modificar la mirada con la que ser visto. En este último aspecto radica el mayor interés de la obra fotográfica de Gabriela Liffschitz: en su intención, según sus propias palabras, de “proponer esa otra mirada no sólo sobre el cuerpo, la falta, la belleza, la sensualidad, sino también sobre la enfermedad, el horror, la condición de lo que debe ser visto, de lo humano”. De la reflexión, de la tensión entre la mirada heredada y la (re)construida, del proceso de resignificación constante, emerge este relato a través del cual el cuerpo se libera de los sentidos predeterminados.

Referencias bibliográficas

- Ávila, Myron Alberto (2004): *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Torremozas, Madrid.
- Builes, Mauricio (2007): “La nueva compañía de los prohombres de la patria”, *Arcadia* (20 mayo), pp. 13-14.
- Cazali, Rosina (s/f): “Regina José Galindo. El cuerpo políticamente incorrecto”. <http://www.literaturaguatemalteca.org/rjgalindo11.htm> (Consulta 30 abril 2016)
- Diéguez, Ileana (2009): *Cuaderno de la asignatura Cuerpos expuestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones)*. Consultado en: http://artescenicass.ucm.es/archivos_subidos/contextos/109/MapaTeatro.Cuaderno3.pdf
- Diéguez, Ileana (2013): *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Ediciones Documenta, Córdoba/Argentina.
- Fazzolari, Cláudia (2009): “Distintas piernas: historias de vidas en la poética de Beth Moy-sés”, *Arte y políticas de identidad* (Universidad de Murcia), 1.
- Giraldo, Sol Astrid (2015): “La galería empañada: intervenciones de la artista Libia Posada”, *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*, 24 noviembre: <http://atlasiv.com/la-galeria-empañada-intervenciones-de-la-artista-libia-posada/>
- Kuspit, Donald (1996): “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”, en *Ana Mendieta*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 35-63.
- López Cabañales, María del Mar (2006): “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”. *Espejulo. Revista de estudios literarios*, 33, en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>
- Martín Palomo, María Teresa, y José María Muñoz Terrón (2015): “Emociones en el espacio público. Acciones para enfrentar la violencia de género”, *Cultura y representaciones sociales*, año 9/no. 18, pp. 187-228. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v9n18/v9n18a7.pdf>

- Moure, Gloria (1996): “Ana Mendieta”, en *Ana Mendieta*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 13-33.
- Neira, Elizabeth (2008): “El peso del dolor: entrevista a Regina José Galindo”, *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, año 10/no. 107: <http://revista.escaner.cl/node/917>.
- Olivares, Lissette (2011): “¿Arte != Política? In defense of performance praxis”, *E-Misférica*, 8/1: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/olivares>
- Oniboni, Vanesa (2012): “De la ausencia a la presencia a la ausencia: Ana Mendieta”, *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes de la ESHAB*, 1: <http://situaciones.info/revista/de-la-ausencia-a-la-presencia-a-la-ausencia-ana-mendieta/>
- Passerino, Leila Martina (2014): “Violencia simbólica, cuerpo y enfermedad: bosquejos de un contrapunto crítico en la fotografía de Gabriela Liffschitz”, *Nuevo mundo/Mundos nuevos* [en línea]: <http://nuevomundo.revues.org/67483>
- Portuondo, María Luisa (2009): “Ana Mendieta-Rape Scene: la detención del instante”, *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* (8 febrero): <http://revista.escaner.cl/node/1434>
- Posada, Libia (2014): “Signos cardinales”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9/2, pp. 217-222. Accesible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/13072/10411>
- Ramírez Mejía, Elda Cecilia (2013): “Libia Posada: cartografías del sentir”, *Arte y diseño*, 11/1, pp. 38-41. Disponible en https://www.uac.edu.co/images/stories/publicaciones/revistas_cientificas/arteydiseno/volumen-11-no-1/Articulo4.pdf
- Rodríguez, Norma Beatriz, y Laura Mercedes Sosa (2004-2005): “Mutaciones de/en lo corporal”, *Educación Física y Ciencia*, 7, 87-96. Accesible en: <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/article/view/EFyCv07a08/2654>
- Tarifeño, Leonardo (2008): “Regina Galindo: Sangre, sudor y lágrimas”, *adn cultura. La Nación* (16/08). Disponible en: <http://postcomunicacion.com.ar/2008/08/17/regina-galindo-sangre-sudor-y-lagrimas/>
- Tiscornia, Ana (2005): “La violencia silenciada o el posfeminismo en Latinoamérica”, *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Accesible en <http://www.remedioszafra.net/carceldeamor/vsc/textos/textoat.html>
- Vaggione, Alicia (2009): “Enfermedad, cuerpo, discursos: tres relatos sobre la experiencia”, en Carlos Figari y Adrián Scribano (comps.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)*, Fundación Centro Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, Buenos Aires, pp. 119-130. Accesible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/08enferme.pdf>

